

# 民族文化融合与元杂剧女性形象性格新旧质素交融审美特征

李成

《艺术百家》 2007 年第 7 期

—

[摘要]: 辽、金、元时期的民族文化融合,使传统儒学思想价值观念和封建礼教受到了冲击,促进了文化价值观念、伦理道德规范、美学思想的嬗变。民族文化的融合孕育了元杂剧的繁荣,也影响了众多富有时代特色的新旧性格质素交融的女性形象塑造。受民族文化融合的影响,元杂剧女性形象的性格系统中显示了旧有传统的性格质素以及与传统女性形象性格相异的新质素,为中国文学带来了新的气象和活力。

[关键词]:民族文化融合;元杂剧;女性形象;性格特征;新质

中图分类号: j809

文献标识码: a

在辽金元民族文化融合大时代背景下,元杂剧中塑造了众多社会地位各异不同层面的女性形象。在剧作家的笔下,这些女性形象的传统性格中被赋予了新的思想质素,具有新旧质素交融的性格特征,从而为中国戏曲史和中国文学史增添了新的风采。

## 一、元杂剧女性新旧性格质素交融的审美特征

成功的文学形象,性格应该是多侧面的、丰满的,往往由多种质素构成性格的系统。元杂剧中的女性形象,在传统的性格质素之中蕴含了时代的新质素,一改前代女性卑懦心理,尚自主、重人格、轻礼教,大胆地追求爱情,在一定程度上冲击着束缚人性和自由的封建礼教宗法观念,具有新旧性格质素交融的审美特征,既有传统

基因，又有反映着时代的思想、伦理道德和文化价值观念变更的新质素。如关汉卿的《窦娥冤》中的窦娥，有着传统的孝道、善良、为保护弱者敢于和恶势力抗争的的美好性格侧面，也有“好马不配二鞍，一女不嫁二夫”恪守妇道并以此作为抗击张驴儿父子恶行的自卫武器，在黑暗和血腥的现实面前有对官府抱有幻想到抢天斥地的愤怒呼告，继而发展到鬼魂复仇的抗争。王实甫的《西厢记》中的崔莺莺美丽聪慧，渴望爱情但也因袭着沉重的封建礼教的包袱，面对张生的大胆示爱，她性格犹疑而多变，但在红娘的支持下她为了爱情又大胆的与张生私自结合，跨越了“男女授受不亲”的礼教门槛。因而，元杂剧女性形象在传统的性格质素中交融着富有时代特点的新的质素。这种新质素突出地体现在如下几个侧面：

（一）挑战“父母之命、媒妁之言”和门当户对的传统婚姻观念，主动大胆地追求爱情。

在元杂剧以前，从《诗经》中的《谷风》、《氓》，到汉乐府民歌中的《上山采蘼芜》和《孔雀东南飞》；从白居易的《井底引银瓶》和元稹的《莺莺传》，到宋元南戏的《王魁负桂英》和宋话本中的《碾玉观音》，这些作品中的这些女性性格的主要特征多是忍让、软弱和善良，在爱情和婚姻上缺少主动性。女性在婚姻中只能听凭“父母之命、媒妁之言”，婚后有夫权、“七出”等封建礼法束缚着她们，随时有被抛弃的危险，或是男子的附庸、玩物，或是爱情理想难以实现而以身殉情展示宁为玉碎不为瓦全的悲剧，只能在死后借着浪漫主义的表现形式，让在现实世界中不能相爱的人们去相聚，演奏着一曲曲女性婚姻爱情悲剧的咏叹调，表达对扼杀人性的封建礼教和封建婚姻观念的抗争，以美的毁灭悲剧唤起人们的同情。然而，这种抗争具有一定的被动性和消极性。

元代杂剧中的女性形象，虽然也有受封建礼教束缚的心甘情愿的牺牲品，但其中一些名门贵族小姐和下层庶门之女，在封建礼教的桎梏下，她们不同程度地体现了对封建礼教与传统观念的冲击，在爱情婚姻上采取了较大胆的方式，主动追求意中人。《西厢记》中的莺莺和张生在宣扬清规戒律的佛教圣地普救寺一见钟情，在红娘

的帮助下，月下联诗，以琴传情，终于挣脱礼教束缚，私自幽会，沉浸在爱的海洋之中，这一行动本身就是对“父母之命、媒妁之言”的封建礼教和传统婚姻观念的冲击与抗争。白朴的《墙头马上》写一对贵族青年男女一见钟情而自由结合，洛阳总管李世杰的女儿李千金和裴尚书之子裴少俊，墙头马上赠诗相约，私自幽会被嬷嬷撞见后，李千金在爱情上采取了比莺莺更为自主大胆的行动，毅然和裴少俊私奔，在裴家后花园生活达七年之久。被公公发现后，她敢做敢当，不顾公公的责怪，针锋相对地回击说：“那里有女孩儿共爷娘相守到白头。女孩儿是你十五岁寄居的堂上客”，“这姻缘也是天赐的”！语言和行动是何等的大胆、主动。元杂剧中的爱情剧，多写女性经过追求、磨难和斗争，使爱情在人间得以实现。虽然有些作品未脱“金榜题名时，洞房花烛夜”的窠臼，但女性形象性格的新质素却闪烁着理想的光辉。

（二）冲击门第功名观念，具有重感情轻门第的思想意识。

《西厢记》中的莺莺本来在父母包办之下许给尚书之子郑恒，但她却私自投入白衣书生张生的怀抱。当老夫人以封建家长的威严，以不招白衣女婿为名，逼迫刚刚和莺莺结合的张生进京赶考时，莺莺对封建家长老夫人“拆鸳鸯在两下里”的专制行为极为不满，她视功名利禄为“蜗角虚名，蝇头微利”，她重爱情轻功名，发出了“但得一个并头莲，强胜似状元及第”的深情呼唤。《拜月亭》中金朝兵部尚书、宰相之女王瑞兰在逃难中与书生蒋世隆结为患难夫妻，婚后过了三个月的幸福生活。瑞兰之父兵部尚书王镇得知女儿私嫁穷书生后，从家世利益和门第观念出发，活生生拆散了这对患难恩爱夫妻，后来还要把瑞兰许配给文状元。瑞兰却思恋着同患难的心上人蒋世隆，她唱道：“那玉砌朱帘与画堂，我可也觑得寻常”，并讲了文官许多不好之处，以拒绝父亲的“逼”嫁。当她发现文状元原来是日夜思念的蒋世隆后，才高兴地与其破镜重圆。王瑞兰日夜思念着被迫分离的没有门第的蒋世隆，不能简单地解释为是从一而终。她这种行为透露出夫妇双方相爱到结合已注重患难之中建立起的感情基础。她爱的是“人”，而不是门第。

### （三）元杂剧女性形象性格中具有了朦胧的择夫意识。

在封建社会中，夫权是束缚女性的一条绳索。女性在婚姻中多处于被男子选择、占有、玩弄、奴役的地位，她们多具有“嫁鸡随鸡、嫁狗随狗”的自卑心理和依附感。《氓》、《上山采蘼芜》和《孔雀东南飞》等作品中抒写了无辜的弃妇的悲剧命运，其中的刘兰芝也只能在死后化为唱和的鸳鸯，用幻想的形式表达对封建家长休妻摧残美好爱情的控诉。在元杂剧的某些女性形象性格中，出现了某种程度上的女择男的意识。沦落风尘的宋引章在赵盼儿帮助下逃出奸商淫棍周舍的魔掌，经过惨痛的教训后，宋引章离弃周舍，重又选择了为人忠厚善良的安秀实。大家闺秀崔莺莺的性格中，也潜藏着慎重择夫的自主意识。她与张生佛殿相遇，虽然一见钟情爱上了张生，但她一再犹豫不决，甚至反复无常：一面递简暗约，一面赖简违约。正如红娘所言：“我们小姐有许多假处哩。”她“对人前巧语花言，没人处便想张生，背地里愁眉泪眼。”对于莺莺“作假”，有的论者指出“作者通过一连串的戏剧冲突，既善意地嘲笑她与封建礼教斗争所流露的弱点，同时细致地描绘了她性格里深沉、谨慎的一面。”<sup>[1]</sup>我们认为，莺莺作假不仅反映了在追求爱情的征途上，她还因袭着不可彻底抛弃的沉重的封建伦理道德的包袱，不仅有“性格深沉谨慎的一面”，而且也是她有意识地反复考验试探张生的选择过程，当她发现并确认张生是个志诚的“情种”时，她才毅然投入张生的怀抱。因此，莺莺的“作假”，隐晦地反映了她性格中不易为人发现的新质素——慎重择夫的意识。这种意识尽管朦胧，但影响深远。明代拟话本中就公开地提出了“无价宝易得，有情郎难求”的重情轻财的接近于现代性爱的择夫标准。

### （四）勇于挑战“一女不嫁二夫”的传统观念，贞节观念趋于淡化。

在中国封建社会中，男子可以娶妻续妾，寻花问柳，却要求女性要坚守贞节，从一而终，甚至丈夫死后也要守节不嫁。这给女性带来了生活和精神上的双重痛苦。元杂剧的作家们，以极为同情的笔

调，以反传统伦理道德的勇气，塑造了冲击贞节观念的女性形象，反映了女性形象对传统贞节观念压抑人性的不满，塑造了冲击贞节观念的女性形象。关汉卿笔下的窦娥，虽然守节侍婆修来世，但已开始对封建节孝观念给她冷寂清孤的孀居生活和身心带来的痛苦产生了幽怨之情。“守节并未给她带来精神上的满足，恰恰相反，她感到的是‘满腹闲愁，数年禁受’，‘情怀冗冗，心绪悠悠’。

‘锦烂漫花枝’引她心动，‘剔团圆月色’牵动她愁肠。在她的心灵深处，封建礼教的地位已经动摇了。年轻的寡妇窦娥已经隐隐约约地发出了与封建礼教相背的呼声。”[2]这种不满贞节观念的幽怨之情，表明她在相信天命的同时，有了初步的朦胧的觉醒，虽没有付诸行动，但却反映了她对正常生活的渴望。《望江亭》中的谭记儿，她勇敢地走上了同贞节观念抗争的再嫁的叛逆之路，她公然挑战：“哪个肯凤只鸾单?……怎守得三贞九烈”，“若有似俺男儿知重我的，便嫁她去罢”。她用再嫁白士中的行动对封建传统的贞节观念给予大胆的挑战和否定。

有的论者对明代《金瓶梅》中的贞节观念极为赞赏，我们认为元杂剧中贞节观念淡化，这是一种更为符合人性的新的伦理道德观念的萌芽，对《金瓶梅》等后世文学有极大的影响。明代拟话本中的《蒋兴哥重会珍珠衫》，对女性一嫁再嫁偶然地失足，给予同情和谅解，是对元杂剧女性形象贞节观念淡化的继承和发展，从蒋兴哥容忍妻子失节，可以窥见书生安秀实与迷途知返受尽周舍蹂躏的宋引章重归于好的影子。

(五)要求男性对爱情专一，为维护女性人格的尊严和爱情的权力而抗争。

《墙头马上》中的李千金、《望江亭》中要求白士中做一心人“不转关”的谭记儿、《西厢记》中的莺莺和《秋胡戏妻》中的罗梅英，都不同程度地潜存着这种性格意识。《西厢记》“长亭送别”中莺莺叮咛张生“若见了那异乡花草，再休似此处栖迟”，这里有担心张生“停妻再娶妻”的忧虑，又有要求张生爱情专一的渴望。

尤其罗梅英这一形象更有一定的代表性，这个“有血有肉有意志有光辉的劳动妇女，她不是甘于受男性欺凌侮辱的传统道德压迫的弱者”，“是比罗敷格外有力和强毅的，她不仅和罗敷一样一再拒绝了男性的卑劣的诱引，并且还体现了一个能够独立生活，不受男性支配束缚的比较更坚强的女性性格。”[3]当罗梅英发现桑园中调戏她的人，原来是自己盼望了十年之久从军升迁归来的丈夫时，便斥责他这种不义行为。她不仅不认其为夫，而且主动要“索休离”，“耽着饥每日居住在长街上，乞些儿剩饭凉浆，你休离我纸半张。”为了人格的尊严，不羨荣华富贵的引诱：“谁将这五花官诰汤？谁将这霞帔金冠望？”最后是在婆婆以死相求的情况下，梅英才肯于认夫，但她公然宣言：“也则要整顿我妻纲，不比那秦代罗敷，单说得他一会儿夫婿的谎。”这与《诗经》中的弃妇、汉乐府中被遣返的刘兰芝、唐传奇中被“始乱之”“终弃之”的莺莺，及宋话本中甘心居于妾的地位不可得抑郁而死的霍小玉相比，“整顿我妻纲”的宣言，寄托着女性对人格独立的自重和女子掌握婚姻的主动权的渴望，要求男性情感专一和依附意识的相对减弱。这对洪生的《长生殿》中要求李隆基专宠其一人杨玉环，对《杜十娘怒沉百宝箱》中为维护尊严和爱情理想怒沉百宝、以死控诉李甲的负心忘情弃义和孙富为达到贪色的目的不惜以重金拆散有情之人的杜十娘有一定的影响。

(六)在与封建礼教传统观念和恶势力的斗争中，女性的勇气、胆识和才能要胜过男子汉。

妓女赵盼儿利用美色和风月手段智斗贪财好色阴险的淫棍周舍，帮助宋引章逃离火坑，而安秀实失去了宋引章只能唉声叹气；小官吏白土中之妻谭记儿，利用智慧和酒色置欲霸人妻的权豪势要于死地，而白土中在恶势力袭来之时则一筹莫展；在莺莺、张生与老夫人的斗争中，张生是个相思成病的“银样蜡枪头，”而莺莺却先在红娘帮助下，挣断礼教的绳索主动而勇敢地走进张生的房中；《秋胡戏妻》中的梅英发现在桑园调戏自己的那个“不晓事的乔男女”，竟是自己的丈夫秋胡，怒不可遏，要与丈夫离婚，并声言“要整顿我妻

纲”。梅英与北齐时的踏谣娘有相似的性格。踏谣娘受丈夫欺凌,敢于哭诉于乡邻,庖鼻丈夫前来阻止,踏谣娘竟与丈夫“作殴斗之状”。而罗梅英的行为更为大胆,她不仅斥责调戏过他的丈夫,而且要整顿妻纲……。

元杂剧女性群象,为了追求和维护爱情幸福,为捍卫女性独立人格的尊严,勇敢的向恶势力和传统观念抗争,与传统的听天由命、逆来顺受、“三从四德”的女性迥然有别。如南戏《荆钗记》中的钱玉莲被继母逼迫改嫁,无奈之下,竟投河自尽。钱玉莲与早期南戏中赵贞女性格相似。赵贞女被蔡二郎抛弃,无可奈何,只好沿街乞讨。中原传统文化熏陶出来的南宋女性形象,只能让人悲叹同情,民族文化融合中成长起来的元杂剧中女性形象,却令人耳目一新。如有学者指出的元曲中有一批离婚剧,都是女子主动大胆要求离婚去夫的。“元曲中的几部女子主动大胆要求离婚去夫的杂剧,无疑属于空前绝后之作,也只有元曲家的时代,才会产生如此石破天惊之作。”[4]元曲的时代,亦即踏谣娘、梅英的时代——民族文化融合时代的艺术结晶。

## 二 元杂剧女性形象传统性格中新质素的成因

元杂剧女性形象性格新旧质素交融的审美特征与南北多民族文化的碰撞、交流、融合有着直接的关系。元杂剧中的爱情剧中悲剧少而喜剧多,元杂剧中塑造的女性群像在传统的性格中,蕴含着重人格、轻礼教、尚自主、敢斗争的新的质素,这是与辽、金、元的社会变化、与民族文化的交流融合发展、与作家所寄寓的人生理想分不开的。

1.从民俗风情上看,文变染乎世情。“万里河山有燕赵,一代风俗自辽金”,这是清代学者赵翼对辽金北方民族游牧文化与中原农业文化交流碰撞及其对中华文化的影响和贡献富有见地的客观评价。辽金元时期由于北方民族习俗所致女性所受束缚相对较少,与传统女性相比有相对的自由活动空间。

契丹人以鞍马为家,后妃也往往长于骑射,军旅畋猎,未尝不从,甚至时有女杰率兵征讨,其中也不乏聪敏秀慧、富于才情者。《辽史》在论辽朝后妃时写道:“辽以鞍马为家,后妃往往长于射御,军旅田猎,未尝不从。如应天之奋击室韦,承天之御戎澧渊,仁懿之亲破重元,古所未有,亦其俗也。”这些风俗在民族融合背景下,在社会日常生活、政治、文学艺术中延续着。辽代女性作家的空前活跃,就是一个十分引人注目的文学现象。道宗宣懿皇后萧观音、天祚帝文妃萧瑟瑟、秦晋国妃萧氏等皆能诗善赋,文采风流,不让须眉,所谓“辽邦闺阁多才”(吴梅语)云云,诚非虚语。萧观音(1040-1075)谏帝游猎无度而被疏远,因作《回心院》词十首,深寓望幸之意,凄婉动人,为世称道。萧瑟瑟工文墨,善歌诗,见女真兴起,日见侵迫,帝沉湎游猎,不问国政,乃作歌以讽,词颇激切,心系国政。天祚帝不听,以至亡国。秦晋国妃萧氏(1001-1069)是一位埋没近千年的女作家,其名无传。1967年在辽宁省北镇龙冈出土了《秦晋国妃墓志铭》,赖以知其生平事迹。志文称其“歌诗赋咏,落笔则传诵朝野,脍炙人口。性不好音律,不修容饰,颇为骑射。尝在围猎,料其能中则发,发即应弦而倒。雅善飞白,尤工丹青,所居屏扇,多其笔也”。

北方民族的崇尚勇武、嗜酒豪饮、喜围猎,北方民族女性具有北方文化濡染下豪爽开朗、崇尚自然的性格特征及北方民俗中不拘于封建礼法的思想因素,如金代女真女性较少礼教束缚,贫民女子女子行歌于途、以歌求爱如有如意者随男子而去,还有“放偷”、妻后母抱嫂的风俗等,使汉文化中婚姻方式和传统礼教观念受到冲击。

元朝特别是初期,元统治者和辽金统治者一样,以马上武功得天下,由于还不谙熟儒家传统的礼教统治之术,所以还只能以武力来稳定政治局势,无暇顾及文治,还没有如前代森严的文网。所以,元杂剧的作家受封建礼教和理学的束缚相对地减弱,女性较少受封建礼教思想束缚,这就在客观上为元杂剧作家的创作提供了相对自由的条件和社会生活基础。元杂剧《秋胡戏妻》叙梅英发现在桑园调戏自己的那个“不晓事的乔男女”,竟是自己的丈夫秋胡,怒不可



遇,要与丈夫离婚,并声言“要整顿我妻纲”。梅英与北齐时的踏谣娘有相似的性格。踏谣娘受丈夫欺凌,敢于哭诉于乡邻,庖鼻丈夫前来阻止,踏谣娘竟与丈夫“作殴斗之状”。南戏《荆钗记》中钱玉莲被继母逼迫改嫁,无奈之下,竟投河自尽。钱玉莲与早期南戏中赵贞女性格相似。赵贞女被蔡二郎抛弃,无可奈何,只好沿街乞讨。中原传统文化熏陶出来的南宋女子,只能让人悲叹同情,民族文化融合中成长起来的元代女子,却让人扬眉吐气。元曲中有一批离婚剧,都是女子主动大胆要求离婚去夫的。“元曲中的几部女子主动大胆要求离婚去夫的杂剧,无疑属于空前绝后之作,也只有在元曲家的时代,才会产生如此石破天惊之作。”[5]元曲家的时代,亦即踏谣娘、梅英的时代,皆为民族文化融合的时代。

民族融合由于少数民族文化因子进入汉文化的机体,从而使汉文化获得发展的新的动力源。同时,由于统治绝大多数汉人的需要,统治者对汉文化的情有独钟的青睐以及汉文化自身的同化力,那些作为统治阶级的少数民族,一方面延续着无拘无束、欢歌笑舞的原始遗风,另一方面又在不断地接纳着作为封建文化核心的礼教内容。少数民族逐渐认同了汉人的礼教制度,并逐渐形成了以这种制度为内涵的评价尺度,由于少数民族是以全新的眼光来接受这种礼教制度,所以在其接受过程中,并非照本宣科式的抄袭,而是有所变异。并没有像礼教那样倡导女子从一而终,在言语之间表现出对寡妇再嫁的倡导,这明显与礼教中的纲常观念相背离,而对再嫁方式又完全按照礼教制度的规定,这种吸纳和对吸纳内容的改变正是民族融合中特有的文化趋势。“对于任何民族都是这样:习俗‘构成着一个民族的面貌,没有了它们,这个民族好比是一个没有面孔的人物,一种不可思议、不可实现的幻象。’因此,各个民族都毫不例外地珍视自己的风俗习惯,把它视之为‘神圣的、不可侵犯的、除环境和文化进步之外不屈服于任何权利的东西’[6],双向的迁移极大地强化了民族融合的本质内涵,他们以自己民族所特有的风俗习惯和文化心理作为相互交往的基础,在逐渐的认同中,达成一种多元化统一的格局,使民族融合背景下的社会文化生活显得十

分的丰富多彩。民族融合背景下文化中的诸如民俗、社会风气以及人们的观念等因素，在不同因子的文化聚合中都获得了多样性的发展和超脱了传统观念，获得素朴本真的原生态生命内蕴的升华。在文化融合中，南北民俗的碰撞与交融及其各民族的独特风貌与社会生活，必然反映在杂剧的创作和艺术形象之中。

2、从文化上考察，民族文化融合影响了元杂剧女性形象性格质素的变化。辽、金、元是民族文化大融合的重要时期。宋、辽、金三朝长期鼎足而立，以女真、契丹、蒙古等为代表的北方民族文化，对传统的以宋朝汉族为主的南方汉文化产生了强烈的冲击和碰撞，同时积极吸纳传统文化的精华，中原传统文化在北方多途径的传播对北方民族文化产生了一定的影响。

金代虽以马上功夫得天下，文治远胜于辽朝，自太祖阿骨打始具有的“中华一体”文化观，在重武功的同时，重视文治，借才异代，重用引进宋、辽人才和艺人，重视本民族人才培养和文化提升，金代帝王就多兼通女真文、汉文，精通儒学经典，诗诗善文，多才多艺。如完颜亮，其诗词大气磅礴、气象高远、风格錫刚健豪放，抒发君临天下一统江山的志向；金世宗 60 岁从金中都到金上京巡视与皇室贵族几百人相聚饮酒作赋，金章宗诗词更是典雅华美，在南北文化的排拒的同时，更多地体现了体现了南北文化的融合。南北文化融合带来思想观念、伦理道德、审美取向的变化，自然要渗透到文学创作中。

女真帝王能歌善舞喜爱通俗文学，引进大量说书、曲艺表演艺人，实行相对宽松的文化政策，对通俗戏文学曲小说的创作、发展与表演提供了宽松的自由的发展的空间。市井无赖张仲轲因善小说诙谐而被海陵王委以重任，章宗时宫中皇帝与嫔妃共看院本短剧表演：优伶说：“向上飞，则风雪顺时；向下飞，----- 向外飞，则四国来朝；向里飞，则加官进爵。”优伶用谐音讽刺皇妃弄权，章宗一笑而罢，不仅说明宫中上下喜好杂剧院本表演的程度，而且也说明表演者表演创作的自由度较高，较少受传统历法的束缚。关于表演杂剧百戏的记载，北宋使者在《许亢宗奉史行程录》中有详尽的

描述。金代皇室作家及宫廷贵族对大众文化与通俗文学的重视喜好，对通俗文学艺术的发展起到了倡导和推动作用，对金院本、诸宫调、北曲元杂剧的繁荣和人物形象地塑造起到了直接的、间接的多方面积极影响。

金代女真文化既受中原文化的影响又有着与中原汉文化不同的特点，它是以狩猎游牧为主，逐步形成了兼有游牧草原文化、森林狩猎文化、沿海捕捞文化和农耕文化想融合的民族与文化特征。女真族具有善骑射、尚勇武、豪放坚韧、粗犷的民族性格和能歌善舞、信仰文化传统。具有既重民族传统、又善于学习、积极进取、自强不息、勇于拼搏、富于创新的民族精神，以小胜大的雄鹰海东青为其民族精神的象征。金院本及富有北方民族精神的女真族作家的诗词均是这种社会生活的艺术反映。

《元史·地理志》载元朝的疆域，“逾阴山，西及流沙，东尽辽左，南越海表”，为今天我国辽阔的版图奠定了基础。元朝辽阔的疆域、中央集权的有效统治、畅通的交通，成为各族人民开展经济、文化交往的便利条件，促进了民族文化融合的进程，北方草原文化与黄河文化与南方的长江文化大范围全面汇聚互融。南、北方文化在碰撞下交流发展，元代文化也具有辽、金的民族文化大融合的特点。在社会的动荡和文化的融合中，由金入元的元初的杂剧作家由于仕途的中断，沦落社会底层，在黑暗的社会中，感悟到前代作家感悟不到的人道德人伦观念的变化及社会的变革、南北文化的碰撞融合，捕捉到这种变化、融合对人的价值观念的影响，并吸取和发扬了前代文学与文化中的精华，把人生的苦难与不合于封建礼法的爱情和人生理想寄寓在杂剧形象之中。如王实甫就在金代董解元的《西厢记诸宫调》的基础上，一改《莺莺传》“始乱终弃”、女人是祸水的主题和悲剧的结局，谱写了一曲反礼教的“愿普天下的有情人终成眷属”的爱情理想的喜剧颂歌。因此，动荡的社会生活和交融中的民族文化，是元杂剧女性形象性格新质素产生的客观条件和催生剂。

3.元杂剧作家伦理价值观念和审美理想的变化是女性形象新质素的内在条件。民族融合的变革中的杂剧作家们主观伦理道德思想和审美观念及变化，是元杂剧女性形象性格新质素形成的重要的内在条件。梁一儒先生曾指出：“愈是历史悠久的民族传统的沉淀物愈深厚，文艺经验积累得愈多，因而文艺的稳定性保守性也就愈强”[7]唐传奇和宋话本虽然是文人俗文学，反映市民生活、情感的内容有所增加，但多出自士子之手，他们写作时的目的多是为了科举考试温卷或消遣而作，他们的思想中多传统伦理道德观念，既使写下层女性，也多按传统贵族女性的性格模式去塑造。唐传奇中的李娃虽是风尘女子，但她的性格却是传统的贤妻良母型的，她是想挤身于而且也被合法地承认为合于礼教规范的上流社会的女性，她失去了下层女性赋予抗争性格的风采和活力。

在民族文化融合与辽金元文学发展历程中，作家的视野和这种视野下的生活内容以及心灵世界、文学创作内容，都在民族融合的背景下得以扩展，从而产生富有新意作品和艺术形象。契丹、女真、蒙古入主中原前期由于无暇制作礼乐，所以文化在与政治疏离的境遇中，非高台教化式的娱乐性的艺术得以发展。钟嗣成在《录鬼簿》中曾把当时的创作概括为“移宫换羽，披奇索怪，而以文章为戏玩。”这种创作态度不仅是对于儒学“载道”“经国”观念是一种有力地反拨，而且极大地提高了被异化了的文学娱乐性的内涵和创作自由的空间。元代杂剧初期由金入元的作家多是在科举之路中断仕途不进、或是穷困潦倒的书会才人，他们失去了唐宋文人仕进之阶和优越的社会地位，“九儒十丐”的等级使他们和下层百姓乃至倡妓艺女有着相类似的社会经历和悲剧命运，甚至有的与其心心相通、苦乐与共（关汉卿与杂剧女演员珠帘秀等的交往）。他们有机会体验到前代作家体验不到的生活底蕴，按着在生活中接触到的下层女性的天放自然的风貌和作家的审美理想，去塑造戏剧中鲜活而富有生活气息与鲜明个性的女性形象。汉族作家在融合的过程中对所接触的全新的少数民族生活进行汉文化视角的表现，获得了一种新的观照，使文学在同样题材中也显示出极为丰富的内容差异

和与以往不同的审美思想意蕴。同时，由于少数民族作者思想观念的影响也使汉人作家们在重新审视自己、整理自己的思想时，获得了一些新的观点和内容方面的启示，这无疑深化了对于客观存在的多维视角中文化的感悟。元代汉人作家普遍存在的隐逸思想，既有传统观念的因素更有少数民族特殊的审美的影响，这是元杂剧女性形象性格质素新旧杂融的一个很重要原因。

辽金元时期在少数民族成为统治民族的民族融合背景下，在以汉族作家为主体的创作队伍中，少数民族作家的比例逐渐增加。多种思想并存，各种宗教和睦相处，构成了一种比较自由的创作空间，使作品内容和艺术形象出现繁荣趋向。少数民族作家由于少有限制，使其在表现内容的广度和深度上都有很大的拓展，在创作中以既受汉化影响又以少数民族特有的心灵去透视进入中原之后的全新感受，对自己民族风俗习惯、民族性格和民族文化予以更广泛的表现，使民族融合背景下的文学，在题材内容、表现形式、文学样式与风格上都呈现出多姿多彩的特点。而且与“文以载道”的“文治”观念大相径庭的少数民族的文人幽独淡泊、崇尚质朴自然的审美追求和疏远功利的思想，这种民族审美理想的特殊性不能不是影响元杂剧人物塑造的一种更为内在的原因。

### 三 杂剧女性形象新旧性格质素交融的多方面价值

元杂剧女性形象多具有新旧质素交融的审美特征，因而使其具有了多方面的价值和影响。

在思想观念上，元杂剧女性形象性格中的新质素体现了作家伦理道德观的新趋向和具有时代特色的审美理想。元以前爱情题材的作品和女性形象多是悲剧结局，《诗经》、《汉乐府》、《南北朝乐府民歌》到唐传奇，都经历了从民间流传到文人整理加工的过程，而这些加工者的思想有一定的时代的局限，他们只能以同情的笔墨抒写封建礼教重压之下，青年男女渴望爱情自由而不可得的悲

剧。其所塑造的女性形象也多以传统型的悲剧形象为多。元杂剧作家们不再仅仅是对女性在爱情婚姻中的悲剧命运寄以同情，不仅仅是控诉礼教吃人的罪恶，他们更加尊重女性的人格，对女性追求人的正常人性欲望与自由爱情的理想和大胆冲击礼教的行为，给予认同和赞扬；他们多以人间团圆的喜剧形式，给在黑暗之中苦苦寻觅的人们带来一线光明，鼓舞着后代的青年男女同扼杀人性的礼教抗争。这从以往同类爱情题材的情节、主题发展演变上可以得到印证。从白居易“止淫奔”的《井底引银瓶》到白朴“愿天下姻眷皆完聚”的《墙头马上》；从元稹宣扬“使知之者不为，为之者不惑”和“善补过”的《莺莺传》，到董解元男女主人公私奔的《诸宫调西厢记》，再到王实甫的“愿天下有情人终成眷属”的元杂剧《西厢记》，都说明元代杂剧作家以其丰厚的生活积累，从宣扬“媒妁之言、父母之命”的传统的门当户对的婚姻观念和封建伦理道德，或单纯揭露礼教摧残人性的罪恶，到转而同时描写和歌颂女性对真挚的自由爱情大胆追求及对封建礼教的反叛精神。因此，寄寓了作家主体意识的元杂剧中具有新的质素的女性群象，从上至皇室名门贵族的小姐夫人，到下至平民妻女与风尘女性都闪耀着人性的光辉，体现了当时北方具有市民色彩的社会生活的新气息，熔铸了作家们在南北方民族文化交融中形成的伦理道德观新的萌芽和新的审美理想。

在文化价值上，元杂剧性格质素新旧交融的女性形象的审美特征，反映了辽金元时期民族文化的冲突碰撞给杂剧作者带来的文化与审美价值取向的多元选择，及其对中华文化整合发展的贡献。特别是元代包括汉族、女真族、蒙古族等多民族杂剧作家创作的如《拜月亭》、《虎头牌》、《西厢记》等剧作，艺术地再现了女真族、蒙古族等北方民族的生活、民俗和伦理文化观念，都是民族文化融合的艺术结晶，既体现了多民族作家在南北民族文化融合中对中原农业文化的传统文化的反思、承传、发展，也体现了对北方游牧草原文化和习俗的认同，折射了当时民族文化融合的轨迹，成为

当时民族文化由冲突到融合并对中国文化不断扬弃和发展起到促进作用的重要佐证和载体。

在艺术价值方面，从纵向的中国古典戏曲史和文学发展史的背景下来观照元代杂剧的系列女性艺术群像，其传统性格中蕴含着具有理想性新质素的审美特征，因而这些女性群象较前代诗文小说戏曲中的女性形象相比较，其性格新旧质素的兼容性使人物形象更为丰满、更为鲜活生动，更具北方女性豪放自然之美，更具有独特的时代风采与美学艺术价值，为中国古典戏曲史和文学史增添了众多的具有性格复杂性的不可替代的艺术形象。如元杂剧《秋胡戏妻》中梅英与北齐时的踏谣娘有相似的性格，踏谣娘受丈夫欺凌，敢于哭诉于乡邻，庖鼻丈夫前来阻止，踏谣娘竟与丈夫“作殴斗之状”。而《秋胡戏妻》中梅英发现在桑园调戏自己的那个“不晓事的乔男女”，竟是自己的丈夫秋胡，果敢的要与丈夫离婚，并宣言“要整顿我妻纲”。“要整顿我妻纲”这种女性自主的意识在以往的文学作品中是不可多见的。另如，南戏《荆钗记》中钱玉莲被继母逼迫改嫁，无奈之下，竟投河自尽。钱玉莲与早期南戏中赵贞女性格相似。赵贞女被蔡二郎抛弃，无可奈何，只好沿街乞讨。中原传统文化熏陶出来的南宋女子，只能让人悲叹同情，民族文化融合中成长起来的元代女子，却让人扬眉吐气。与南戏相比，元曲中有一批离婚剧，都是女子主动大胆要求离婚去夫的。“元曲中的几部女子主动大胆要求离婚去夫的杂剧，无疑属于空前绝后之作，也只有在元曲家的时代，才会产生如此石破天惊之作。” [8]元曲家的时代，亦即踏谣娘、梅英的时代，皆为民族文化融合的时代。受北方文化民俗风情影响的元杂剧的女性形象，给中国文学带来新的气象与活力。

总之，在民族文化融合的大背景下，虽然元杂剧塑造的众多的女性形象性格中与传统性格质素相交融的新质素尚很微弱，但它却闪烁着尊重女性的观念和争取爱情婚姻自主意识、勇于同命运和恶势力抗争的思想萌芽的光辉，体现了超越传统的新的审美理想和社会理想的价值取向，鼓舞着当时和后世的女性为了追求自由的爱情

和维护女性人格的尊严不断地与礼教和黑暗的社会抗争，并影响了中国文学的发展走向、文学创作和美学风格的嬗变。

注释：

- 1、 《中国文学史》第三册，人民文学出版社，第 204 页。
- 2、 《中国古代文学作品选讲》第四册，黑龙江人民出版社，1986 年版，第 292 页。
- 3、 《元人杂剧选》，人民文学出版社，1957 年版，第 570 页。
- 4、 田同旭《论元曲中的离婚现象》，山西大学师范学院学报，2002 年第 2 期. 56 第 3 期。
- 5、 田同旭《论元曲中的离婚现象》，山西大学师范学院学报，2002 年第 2 期. 56 第 3 期
- 6、 王宏刚：《萨满教丛考》；张立志、王宏刚：《东北亚历史与文化》，第 642~672 页，辽沈书社，1991 年。
- 7、 梁一儒：《文艺民族化论稿》，第 104 页，内蒙古人民出版社，1984 年。
- 8、 田同旭《论元曲中的离婚现象》，山西大学师范学院学报，2002 年第 2 期. 56 第 3 期。